

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

7. Jahrgang

Juni 1954

Heft 6

## BERICHT ÜBER EINE GRABUNG IN DER HERSFELDER STADTKIRCHE

(Mit 1 Abbildung)

Als im Sommer 1952 die Hersfelder Stadtkirche nach dem verheerenden Brand der Westempore vollständig ausgeräumt werden mußte, bot sich eine willkommene Gelegenheit, durch Grabungen von geringem Umfang die Bauuntersuchungen weiterzuführen, die F. Hörle durch seine exakte und scharfsinnige Baubeobachtung bereits vor 1949 eingeleitet hatte (Geschichte der Hersfelder Stadtkirche. Hersfeld 1949). Es wurde angestrebt, zu der schon bekannten romanischen Querhausostwand und der dazugehörigen bei der Anlage eines Heizkanals festgestellten Mittelapsis nun die Tiefe des Querhauses und die Maße des anschließenden Schiffes zu finden (Abb. 1).

Etwas westlich vor dem Beginn der Nordchorwand lag im Boden eine alte Grabplatte, die, um sie sicherzustellen, gehoben wurde. Unter ihr fand sich neben der Grablege ein starker Mauerklotz, offenbar das Fundament eines Mauerzuges, der an dieser Stelle nach dem bisherigen Befund Hörle's nicht erwartet werden konnte. Da der Mauerklotz mit seiner Oberfläche nur rd. 0,50 m unter dem heutigen Bogen lag, wurde seine Ausdehnung verfolgt. Es stellte sich heraus, daß er einen Chorraum umzog, an welchen sich ein Schiff anschloß. Die inneren Ecken zwischen Schiff und Chorraum wurden sowohl auf der Nord- wie auf der Südseite freigelegt und der einheitliche Verband festgestellt. Über dem durchlaufenden Fundament des Chorbogens waren offenbar breite Zungenmauern errichtet, welche die lichte Weite der Öffnung zwischen Schiff und Chor erheblich einengten. Das Mauerwerk des leicht querrechteckigen Chores, das im übrigen an der Südostecke vollständig ausgebrochen war, ist stärker als das des Schiffes, wobei die Dicke der Ostmauer diejenige der Seitenmauern übertrifft. Das Mauerwerk besteht aus lagerhaften Bruchsteinen, deren unterste Schichten noch in reinem Lehmörtel versetzt sind. Seitenschiffe bestanden nicht. Mit der Aufdeckung der südwestlichen Schiffsecke wurde die Gesamtlänge festgestellt, welche nicht ganz die doppelte Breite betragen hat. Über die Form des Aufbaues läßt sich nichts mehr aussagen. Die Verstärkung des Mauerwerks im Osten kann die Annahme ge-

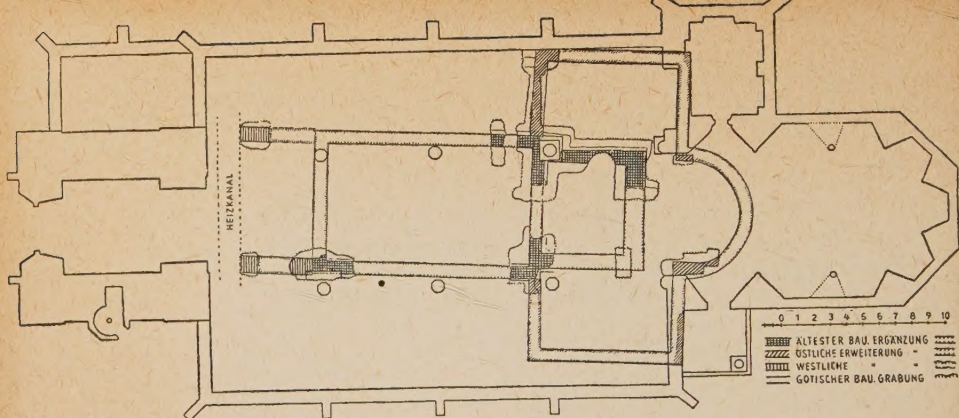


Abb. 1 Hersfeld: Stadtkirche. Grundriß mit Eintragung des Grabungsbefundes

statten, daß sich ein Turm über dem Chorraum befand. Eine Zeitbestimmung ist leider bei dem Fehlen jedes Bauornamentes oder sonst zur Datierung geeigneten Fundstückes nicht möglich. Da, wie im folgenden noch dargestellt werden wird, eine Erweiterung in romanischer Zeit stattfand, muß dieser Bau immerhin in frühromanischer bzw. ottonischer Zeit — also etwa im 10. Jahrhundert — errichtet worden sein.

Dieser älteste Bau wurde im Osten erweitert. Auf den Chorraum wurde verzichtet und statt dessen ein breites Querschiff erstellt (das von Hörle s. Zt. festgestellte Querhaus), an das sich eine weite Mittelapsis anschloß. Die Westmauern des Querschiffes stoßen, wie der Verfasser beobachtete, stumpf gegen die alten Schiffsmauern, ja sie satteln sogar über dessen Fundamentvorsprung über. Damit ist die zeitliche Nachfolge erwiesen. Auffallend bleibt der unmittelbare Anschluß der Apsis an das Querhaus, ein altertümlicher Zug, welcher der karolingischen Baukunst eigen ist. Dieser Befund droht die zeitliche Einordnung der Erweiterung zu verwirren. Sie ist unmöglich in der karolingischen Zeit anzusetzen. Hingegen ist die Annahme berechtigt, daß sie dem 11. Jahrhundert zugehört und daß sie mit dem Stiftsbrand in Verbindung steht. Dies scheint um so mehr gegeben, als die Erweiterungsmaßnahme den Chor — den Platz der Geistlichkeit — umgestaltete und nicht das Schiff — den Platz der Gemeinde. Eine Erweiterung, die durch zunehmende Bevölkerung notwendig geworden wäre, hätte im Bereich des Schiffes vorgenommen werden müssen. Schließlich könnte die altertümliche Form von der Stiftskirche übernommen sein, wenn diese entgegen der Annahme von Dieter Großmann zu karolingischer Zeit keinen Langchor gehabt hätte, sondern ebenfalls eine unmittelbar an das Querhaus anschließende Apsis. Ferner sei darauf aufmerksam gemacht, daß die Kirche von Kloster Neuenburg bei Fulda, die dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts angehört, die gleiche Ostlösung aufweist. Wann die Verlängerung des alten einschiffigen Baues nach Westen stattgefunden hat, ist ebenso wenig festzustellen. Da auch hier das vorgefundene Mauerwerk etwas stärker als die Schiffsmauern zu sein scheint, könnte an einen turmartigen Westabschluß als Ersatz für den



abgebrochenen Turm über dem Chorraum gedacht werden. Ein Heizkanal unmittelbar vor der heutigen Westwand läßt eine weitere Fundamentuntersuchung nicht zu.

Am Nordende der westlichen Querhausmauer stößt von Westen her ein schmaler Mauerzug gegen das Querhaus. Es handelt sich hierbei nicht um eine nördliche Seitenschiffmauer. Die Verschiedenheit der Fußbodenhöhe im Vergleich mit derjenigen im Schiff und Querhaus verbietet diese Annahme. Es kann sich hier um den Mauerrest eines Anbaues handeln, der früher in diesem Winkel gestanden hat.

Für die Vornahme der Grabungen hat sich Herr Pfarrer Suhre besonders eingesetzt. Interessierte ältere Schüler unter örtlicher Leitung von O. Lendle führten die Grabungen durch. Herr Lendle übernahm auch das Aufmaß, nach welchem die Umzeichnung des abgebildeten Grundrisses erfolgte. Die Aufsicht über die Grabung lag in Händen des Landeskonservators, der sie durch den Verfasser, als Leiter der Marburger Dienststelle, beobachten ließ.

Hans Feldtkeller

## EIN UNBEKANNTES HAUPTWERK VON MICHELANGELO CERQUOZZI

(Mit 1 Abbildung)

Dem von Giuliano Briganti in der Zeitschrift „Proporzioni“ 1950 aufgestellten Werkverzeichnis des Michelangelo Cerquozzi (G. Briganti, Pieter van Laer e Michelangelo Cerquozzi, p. 185 ff. der Festgabe für Pietro Toesca) soll im Folgenden eine seiner wichtigsten Arbeiten angereiht werden, die kürzlich in Münchener Privatbesitz aufgetaucht ist und (nach einer auf der Rückseite angebrachten Notiz) aus der bekannten Galerie Leuchtenberg stammt. Die beiden alten Biographen des Meisters, Passeri und Baldinucci, schenken diesem Gemälde besondere Beachtung. Die betreffende Stelle in den „Viten“ von G. B. Passeri lautet (zitiert nach der Ausgabe von 1772, p. 303):

„Monsignor Salviati virtuosissimo Prelato aveva di sua mano una predica di S. Gio. Battista in tela maggior d'Imperatore, e perchè il caso porta seco diversità di accidenti, avendovi fatto quantità di figure, rese il componimento copioso, e vago di avvenimenti curiosi, accompagnato da un paese assai buono, e tinto mirabilmente in quel suo gusto più squisito.“

Baldinucci gedenkt des gleichen Bildes mit den Worten (Ausgabe von 1846, IV, p. 516):

„Nella galleria dell'eccellentissimo Salviati sono le quattro Stagioni, rappresentate con gran quantità di figure: ed una tela di lunghezza di palmi nove in circa, ove in un bellissimo paese è figurato san Giovanni predicante nel deserto, con gruppi di figure tanto spiritosamente storiato, che è proprio una maraviglia.“

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die „Predigt Johannes des Täufers“, die hier zum ersten Male in einer Abbildung veröffentlicht wird (Abb. 2), das von beiden Quellen beschriebene, seiner Zeit dem Msgr. Salviati gehörende Bild ist, da sowohl die Beschreibung wie die angegebenen ungefähren Maße übereinstimmen (Leinwand, 150 : 220 cm). Das bisher der neapolitanischen Schule zugeschriebene Werk

trägt meines Erachtens in allen Einzelheiten das charakteristische Gepräge Cerquozzis, wie der Vergleich der „avvenimenti curiosi“ seiner figurenreichen Volksszenen mit den von Briganti publizierten Bambocciaten überzeugend dartut. Die Einsicht in die Notwendigkeit, ein religiöses Thema mit gehobeneren Mitteln als jenen der naturalistischen Kleinmalerei behandeln zu müssen, hat den Künstler zu dem Versuche bewogen, einen gewissen monumentalen Effekt anzustreben, der allerdings den Anforderungen der damaligen römischen Malerei großen Stiles nur in bedingter Weise genügen konnte. Trotzdem hat das Gemälde wegen seiner malerischen Vorzüge — insbesondere wegen der Transparenz des landschaftlichen Hintergrundes — und mit Rücksicht auf die Mannigfaltigkeit der figürlichen Partien bei den Zeitgenossen lebhafteste Anerkennung gefunden. Passeri bemerkt zwar einschränkend, daß Cerquozzis „Predica di San Giovanni Battista“ in dem von Francesco Albani herrührenden Gegenstück („quando il Santo battezzò Cristo nostro Salvatore“) einen überlegenen Rivalen gehabt habe; allein sein Urteil dürfte kaum als unverdächtig gelten, da es ohne Zweifel von seiner prinzipiellen Antipathie gegen jede Art naturalistischer Kunstäußerung beeinflusst ist.

Unter den uns bisher bekanntgewordenen Arbeiten des — freilich immer noch unzulänglich erforschten — Hauptvertreters der italienischen Bambocciaten-Kunst nimmt das von uns veröffentlichte Bild insofern einen besonderen Rang ein, als es die einzige religiöse Darstellung ist, die sich in der Reihe seiner Tafelbilder derzeit nachweisen läßt. Aber auch in rein künstlerischer Hinsicht überragt diese bemerkenswerte Schöpfung unverkennbar den größten Teil seines Schaffens. Zumal die landschaftliche Ferne gehört in der Duftigkeit ihrer Luftstimmung und der Feinheit ihrer farbigen Abstufung zu dem Vollendetsten, was wir von Cerquozzis Hand überhaupt besitzen. Ungleich den Parkbildern im Museo di Palazzo Venezia und in der Sammlung Incisa della Rocchetta in Rom, bei denen er sich der Mitarbeit des handwerksmäßigen Landschafters Angelucci bedient hat, bezeugt gerade die Anlage und Durchführung der Gebirgspartien des Predigtbildes die volle Höhe seiner gereiften Meisterschaft. Wir dürfen daher diese Arbeit wohl in die späten vierziger oder frühen fünfziger Jahre versetzen, d. h. in den gleichen Zeitraum, in dem Cerquozzis Glanzleistungen, die bekannte „Rivolta di Masaniello“ der Galleria Spada und die fesselnde Badeszene der Sammlung Incisa della Rocchetta, entstanden sind.

Hermann Voss

## REZENSIONEN

GEORG TROESCHER, *Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800—1800*. 1. Band. Deutsche Kunst und Künstler in der französischen und in der niederländischen Kunst. 1953. Verlag für Kunst und Wissenschaft, Baden-Baden. 517 S., DM 60.—.

Jüngst wurde in einer Kunstbetrachtung die berechtigte Forderung aufgestellt, eine Geschichte der Kunst Europas müsse zuvörderst die künstlerischen Beziehungen zwischen den Gliedern dieser Völkerfamilie aufzeigen. Einen gewichtigen Beitrag



hierzu liefert Troeschers Werk in einem freilich begrenzten, aber höchst charakteristischen Ausschnitt.

Wie es Verfasser einführend erläutert, wird „der Versuch eines Gesamtüberblicks über den künstlerischen Austausch zwischen Deutschland und den deutschsprachigen Ländern auf der einen und den unmittelbar benachbarten westlichen Ländern auf der anderen Seite unternommen.“

Gegenüber dieser regional weiten Fassung erfährt das Thema sachlich insofern eine Einschränkung, als die Wanderungen der Künstler gegenüber denen der Kunstwerke bei weitem überwiegen. Wenigstens gilt dies für den bisher erschienenen 1. Band, der „Künstlerische Ausstrahlungen aus dem deutschen, österreichischen und deutschschweizerischen Kulturbereich nach Frankreich bzw. in die beiden Niederlande“ zum Gegenstand hat. Der zweite, in Vorbereitung befindliche Band wird von der Gegenseite ausgehen.

Was in dem hier zu würdigenden 1. Band geboten wird, ist ein systematischer, urkundlich belegter Nachweis vom Aufenthalt deutscher Künstler und Kunsthandwerker in weitestem Sinne in Frankreich und den Niederlanden innerhalb des genannten Zeitraumes, lexikal geordnet nach Städten und katalogmäßig durchnummeriert von 1 bis zur Nummer 3 037. Hier liegt, allein am Umfang gemessen, eine immense Leistung vor, als die eines einzelnen Mannes nur zu begreifen, wenn wir einleitend erfahren, daß die Frucht von zwanzigjähriger Arbeit vorliegt.

In den einzelnen Artikeln, jeweils innerhalb eines Stadtgebietes zeitlich fortschreitend, ist in knappster Form alles biographisch und kunstgeschichtlich Wesentliche vermerkt, mit ausgiebigen Literaturnachweisen am Schluß. Zur Kennzeichnung und Beurteilung des Künstlers wird obendrein noch vieles Wissenswertes aus Eigenem hinzugefügt.

Freilich nicht immer ist dabei der sichere Nachweis deutscher Herkunft erbracht. Der deutschklingende Name muß nicht selten genügen, und das Streben nach möglicher Vollständigkeit scheint den Verfasser zu verführen, darin manchmal zu weit zu gehen. So begegnet, um nur ein Beispiel zu nennen, der Name Allemand in Abwandlungen allzu oft, wobei es sich gewiß meist um Glieder einer vor Zeiten eingewanderten und völlig französisierten Familie handelt.

Fraglich wäre vielleicht auch, ob es noch in den Rahmen eines Reallexikons gehört — darauf macht es doch gewiß Anspruch —, wenn der Aufenthalt deutscher anonymen Meister auf der Grundlage stilgeschichtlicher Hypothesen aufgenommen wird. Etwa, wenn es unter Chartres mit der Zeitangabe „vor 1220“ heißt: „Die beiden deutschen Meister, welche die Goldene Pforte in Freiburg in Sachsen geschaffen haben, müssen die Bildwerke des südlichen Querschiffes der Kathedrale in Chartres studiert haben.“ —

Im höchsten Grade anfechtbar aber ist es, wenn in dem oben zitierten Untertitel die irrije Vorstellung erweckt wird, diese Wanderungen bedeuteten eine „künstlerische Ausstrahlung“ auf das Wanderziel, während es sich tatsächlich weit überwiegend

umgekehrt verhält, insbesondere was Frankreich betrifft. Gewiß, ein Konrad Meit von Worms schafft die herrlichen Grabdenkmäler in Brou, auch Memling mag einiges Mittelrheinische in seine niederländische Wahlheimat mitgenommen haben, aber das sind, in der großen Kunst wenigstens, die Ausnahmen; denn selbst in einem so klassischen Fall wie dem des Naumburger Meisters — mögen auch Arbeiten am Westportal der Kathedrale von Amiens auf ihn zurückgehen — wird sein Aufenthalt doch im wesentlichen als Ausstrahlung der französischen auf die deutsche Plastik der Stauferzeit zu werten sein. Und was für die Großen gilt, ist noch mehr für das Mittelmaß und die kleinen Geister anzunehmen. Meist handelt es sich, wie ein Durchblättern von Troeschers Werk belehrt, nur um kurze Besuche oder um eine Lehrzeit. Was endlich wird man von Ausstrahlungen deutscher Kunst bei dem Riesenschwarm kleiner Kunsthandwerker, wie im 17. und 18. Jahrhundert der der Kunsttischler und Ebenisten, zu halten haben — wir werden es unten noch an einem Beispiel sehen —, den das lockende Verdienst nach der französischen Metropole treibt? Es wäre vielleicht treffender gewesen, statt von „Ausstrahlungen“ von „Begegnungen“ mit den Westländern zu sprechen.

Dieses Mißverhältnis sucht der Verfasser, dem es natürlich auch aufgegangen ist — er berührt es in seiner Einführung — einigermaßen dadurch auszugleichen, daß er auch die nach dem Westen gelangten Werke deutscher Meister und deutschen Kunsthandwerks heranzieht, die in der Tat befruchtend auf die Nachbarländer wirkten. Wenn auch nur selten und meist nur zufällig greifbar, so werden solche Fälle — wo nur immer — registriert. Vor allem der nicht zu ermessende Einfluß deutscher Graphik, vor allem Dürers, und der deutschen Buchdruckkunst wird zur Geltung gebracht. Auszüge aus dem Inventar des Mobiliars der Katharina von Medici, eine seitenlange Liste kostbarer deutscher Edelmetallarbeiten aus dem Besitz Ludwigs XIV. liefern eindrucksvolle Beispiele von der Wertschätzung und dem Einfluß deutschen Kunstgewerbes im Nachbarland. Indessen verschiebt sich das Bild dadurch doch nur wenig zu Gunsten Deutschlands.

Der Wert der geleisteten Arbeit verliert durch diese Einwände nicht an Bedeutung. Ein Riesenaufgebot von Einzeltatsachen bietet sich an, und zwar für die verschiedensten Fachgebiete der Kunst. Eine Aufgliederung des angefügten Künstlerverzeichnisses nach Sachgebieten hätte gerade diese Vielseitigkeit noch mehr zur Geltung gebracht und wäre der Benutzung dienlich gewesen.

Um von dieser Vielseitigkeit immerhin eine Vorstellung zu geben, hat der Ref. es unternommen, den klassischen Fall *Paris* — mit 1350 Nummern der weitaus überwiegende Teil des Abschnittes Frankreich — herauszugreifen und hat hierzu auszugsweise eine Statistik möglichst aller einwandfreien Fälle aufgestellt. Ohne besonderen Kommentar ist die nahezu erschöpfende Mannigfalt der erfaßten Gebiete daraus abzulesen, ihr wechselnder Anteil und die Zahl der Zuwanderer. Dabei muß man sich bewußt bleiben, daß auch eine so gründliche Durchforschung wie die vorliegende nur einen Bruchteil des tatsächlichen Ausmaßes zu erfassen vermag.



	Mittelalter	16. Jahrh.	17. Jahrh.	18. Jahrh.	19. Jahrh.
Baumeister	4	1	5	20	33
Gartenarchitekten	—	—	—	6	2
Bildhauer, Schnitzer in Gold und Elfenbein	11	2	3	35	17
Marmorierer	—	—	—	4	—
Maler	2	5	16	186	122
Miniaturenmaler	8	1	—	15	2
Porzellanmaler, Wachsboseure	—	—	—	4	3
Keramiker	—	—	—	1	—
Graphiker, Zeichner	—	—	19	50	39
Buchdrucker, Verleger, Buchbinder	19	11	—	—	—
Gold-, Silberschmiede	19	7	10	7	3
Uhrmacher pp.	1	1	1	2	—
Medailleure, Steinschneider	—	9	6	5	5
Plattner	1	2	—	—	—
Klingenschmiede	—	1	—	—	—
Büchsenmacher	5	—	2	—	—
Geschützgießer	—	1	3	—	—
Kunstschlosser	1	—	—	1	—
und Kupferschmiede	2	—	—	—	—
Kunsttischler	—	3	20	125	5
Ebenisten	—	—	—	—	—
Teppichwirker	5	1	1	—	—
und Stricker	—	1	—	—	—
Tuchmacher	3	—	—	—	—
und Schneider	—	—	1	—	—

Paul Post

WALTER UND ELISABETH PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*. Ein kunstgeschichtliches Handbuch. Bd. IV (S. Maria Nuova — S. Pulinare), 1952, 701 Seiten, DM 72.—, kart. DM 66.— und Bd. V (Q—Z), 1953, 416 Seiten, DM 45.—, kart. DM 40.—. Frankfurt am Main, Verlag Vittorio Klostermann.

Die beiden angezeigten Bände bringen das bedeutende, in dieser Zeitschrift (Jg. V, 1952, Seite 293 ff.) bereits ausführlich gewürdigte Werk zum Abschluß, so daß zu seiner völligen Abrundung nur noch der Registerband aussteht.

Unter den 94 behandelten Kirchen haben wiederum manche Darstellungen monographischen Charakter und Wert; neben denen von S. Miniato, Ognissanti, Or San Michele, S. Salvatore al Monte und S. Pier Scheraggio sind vor allem die Beschreibungen von S. Spirito und S. Trinita zu nennen, denen 90 bzw. 135 Seiten gewidmet sind. Die beiden letzteren sind besonders sprechende Beispiele für die vielen eigenen Beobachtungen und neuen Schlüsse, die der Verfasser überall und meist ohne besondere Hervorhebung in seinen Text einfügt. So ist, um nur einen Fall anzuführen, die Lage des gotischen S. Spirito überzeugend rekonstruiert: Paatz erkennt die eigentümliche Ausweitung der via Presto S. Martino als den Rest des ehemaligen Platzes vor der (ost-westlich gerichteten) Trecentokirche, der zur Hälfte durch den neu erstehenden, bekanntlich von Süd nach Nord gerichteten Bau Brunelleschis verstellt wurde. Diese Beweisführung, die den höchst wichtigen Umstand aufklärt, daß man den Neubau hochführen konnte, ohne die — erst um 1480/81 eingerissene — gotische Kirche anzutasten, steht in einer Anmerkung! Sie kann also sehr leicht übersehen werden, wenn dem Leser nicht ein guter Indexapparat zu Hilfe kommt. Da sich ungezählte solche Fakten in den Anmerkungen zu den Haupttexten befinden, wird

der Registerband schon aus diesem Grunde nicht nur als unentbehrlicher Wegweiser, sondern auch als Ordner des vierteiligen Stoffes unerlässlich.

Eine kleine Berichtigung mit anschließender Paraphrase zu den erhaltenen Zeichnungen und zum Fassadenproblem von S. Spirito (Bd. V, Seite 120, 125 und Anm. 36 und 82): Während Giuliano da Sangallos Plan auf fol. 14r. des Codex Barberinus eine genaue Wiedergabe des Brunelleschibaues mit hinzugefügter Vier-Portal-Fassade darstellt, ist eine Zeichnung im Sieneser Skizzenbuch (fol. 5v) eine freie Abwandlung des Planschemas der Kirche. Indem Sangallo durch eine entsprechende Verbreiterung des Mittelschiffes an den Stirnseiten fünf statt vier Nischen anbringt, gewinnt er die Möglichkeit, die Fassade mit 5 Portalen auszustatten und zugleich den „Nachteil“ der Brunelleschi-Anlage — die in der Mittelachse stehende Umgangssäule — zu beheben. Es handelt sich hier also um eine ideelle Weiterentwicklung des Systems von S. Spirito, die fraglos im Zusammenhang mit dem Fassadenstreit der 80er Jahre entstand. Ähnlich gibt u. E. auch Leonardos Planskizze eine Fassadenlösung wieder, die vielleicht von der — freilich nur vage überlieferten — Vorhallenidee Brunelleschis gar nicht so weit entfernt ist, nur mit dem Unterschied, daß Leonardo eine Drei-Portal-Anlage zeichnet. Diese braucht aber keineswegs seine eigene Konzeption wiederzugeben, sondern kann ebenso gut irgendeine Entwurfsvariante der Drei-Portal-Anhänger reflektieren. Sangallos und Leonardos Zeichnungen erweisen sich also als stilgeschichtlich höchst aufschlußreiche Zeugnisse dafür, welch ungemein große Bedeutung das Fassadenproblem von S. Spirito für die auf Brunelleschi folgende Architektengeneration besaß.

Aus dem eben Gesagten wird erneut ersichtlich (wir deuteten dies bereits in unserer ersten Besprechung an), daß die Paatzsche Darstellung sich keineswegs mit der Beschreibung von Fakten begnügt, sondern sich weitgehend in die Behandlung von Problemen der Baugeschichte einläßt. Daß man zuweilen eine genauere Beweisführung der vorgebrachten Themen vermißt, wird voll ausgeglichen durch die vielfältigen Anregungen, die der kritische Benutzer des Handbuches immer wieder empfängt. Auffallen ist dem Rezensenten in diesem Zusammenhang, daß Paatz es trotz all seiner Sachkundigkeit offenbar nicht gewagt hat, einen Künstler für den Chiostro dello Scalzo vorzuschlagen, ja nicht einmal den Umkreis anzudeuten, aus dem der Meister dieses gerade in seiner Ungewöhnlichkeit wichtigen Baues aus der Wende zum klassischen Stil stammen könnte. Hier harret ein reizvolles Thema der Florentiner Baukunst weiterer Bearbeitung.

Zum Schluß sei erneut auf das überraschend reiche Material hingewiesen, das auch bei diesen Bänden wieder in den Abschnitten über die verlorene Ausstattung enthalten ist: ein weiterer Umstand, der uns mit größter Erwartung für den Registerband erfüllt, der mit seinen Indices diesen Schatz erst erschließen muß.

Es steht zu hoffen, daß dem Registerband auch der in unserer ersten Besprechung als dringend wünschenswert bezeichnete Stadtplan mit genauen Lageangaben für sämtliche Kirchen beigegeben werden kann. Alle Vorarbeiten für seine Ausführung bzw. Drucklegung sind geleistet.

L. H. Heydenreich



ALBERT VERBEEK, *Schwarzrheindorf, die Doppelkirche und ihre Wandgemälde*. L. Schwann, Düsseldorf 1953. 40, 78 S., 64 Abb., 4 Farbtafeln.

Am 24. April 1151 wurde die Doppelkirche von S. als Hauskapelle Arnolds von Wied im Beisein des Königs und höchster Würdenträger eingeweiht. Der einschneidende Umbau zwanzig Jahre später war Folge der Umwandlung in ein Frauenkloster. Von den Burg- bzw. Klostergebäuden ist nichts mehr vorhanden. — V. berichtet eingehend über die Geschichte des Baues.

Die ausgezeichnete Baubeschreibung führt unmittelbar in baugeschichtliche Probleme und charakterisiert meisterhaft das Gefüge des Ganzen. Der anschließenden kunsthistorischen Würdigung kommen die weitreichenden Kenntnisse V.s besonders zugute. — Der geniale Plan des ursprünglichen Zentralbaues wird nach Abzug der westlichen Verlängerung und der Turmaufstockung (vor 1173) deutlich. Als Eigenkirche höchsten Anspruchs (A. v. Wied war Kanzler des Reichs) hatte S. im Westen im Obergeschoß eine zusätzliche Herrscherempore (von V. aus dem Baubefund erwiesen), die durch die achteckige Verbindungsöffnung in direkter Beziehung mit dem Hauptaltar der Unterkirche stand — also ein ähnlicher Bedeutungsbezug wie in Aachen, Corvey. Hierüber befand sich — als viertes Geschoß (!) — noch ein rätselhafter Dachraum (Schatzkammer?). Für den Typ der Doppelkirche (ohnedies eine „Burgkapelle“ mit unmittelbar zugänglichem Oberraum) und den Zentralplan der Unterkirche wird vor allem die St. Ulrichs-Kirche der Goslarer Pfalz verglichen. Der kreuzförmige Grundriß könnte durch die Bestimmung als Grabbau erklärt werden (A. v. Wied 1156 dort beigesetzt). Daneben ist für die Zentralbauform auch an die Beziehung Arnolds zu Byzanz zu denken. Letztlich entscheidet aber, daß Kleeblatt- bzw. Vierblattgrundrisse (einschließlich der ausgenischten Wände) damals am Niederrhein gewissermaßen „in der Luft lagen“. Die Zwerggalerie ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: die „mittenbezogene Gruppierung der Stützen ist einzigartig“; sie ist ein — typisch niederrheinischer — „eigenräumlicher, mit Längstonne überwölbter Gang“; vielleicht war sie in ihrer Aufwendigkeit nur die Fortsetzung eines Laubenganges des Burggebäudes; sie vermittelt — neben ihrer eminent schmückenden Funktion — gemäß einer alten Tradition den Rücksprung der Außenmauer im Obergeschoß. — V. erklärt das Weihedatum trotz gewisser „fortschrittlicher“ Formen für verbindlich und betont sowohl die enge Verknüpfung von S. mit der heimischen Bauübung als auch seine Bedeutung für deren weitere Entwicklung.

Auf die Entdeckungs- und Restaurierungsgeschichte der wichtigen Wandmalereien (vielleicht 1151 schon fertig) folgt die Beschreibung des Zyklus der Unterkirche, bei den Ezechielvisionen z. T. mit den Worten der Schrift. Beim Deutungsversuch der vier Könige entscheidet sich V. für die „Herrscher der vier Reiche vor Christus“. Die Anordnung der Malereien soll u. a. die mittelalterliche Bedeutung der Himmelsrichtungen widerspiegeln. Richtig wird betont, daß die Kompositionen in den knappen Gewölbezwickeln zwar durch Format bedingt bzw. beengt sind, dieses schwierige Problem jedoch durch Überführung der Figuren in ein „schwereloses Schweben“ mei-



sterhaft gelöst wurde. Die „lapidare Abkürzung“ der Szenen ist höchst bewundernswert. Die ikonographische Deutung V.s folgt im ganzen Neuss und Clemen. Die Auslegung des Buches Ezechiel durch Rupert von Deutz hat sicher entscheidenden Anteil am gedanklichen Aufbau der Bilderfolge, die mit den Beischriften nur gelehrten Betrachtern ihren Sinn erschloß. Die typologische Beziehung zum Neuen Testament, d. h. die Vorbedeutung der Visionen auf Christi Reich ist der Leitfaden des Zyklus. Vielleicht spielen auch kirchlich-politische Tendenzen mit (Otto v. Freising, Wibald v. Stablo). Jedenfalls ist die künstlerische Gestaltung dieses schwierigen Stoffes eine ganz großartige Leistung. — Die Malereien der Oberkirche (wohl um 1170 beim Umbau entstanden) werden mit Recht geringer beurteilt.

Dem gehaltvollen Text folgen ein kritischer Literaturanhang, Baurisse und ein fast nur ganzseitiger Abbildungsteil. Die Außenarchitektur ist leider zu knapp illustriert, die Schriftstellen direkt beizugeben, war ein glücklicher Gedanke. Die Auswahl der Details hätte noch mehr den Erhaltungszustand berücksichtigen können (s. u.). Es fehlt eine gute Aufnahme des Kreuzgewölbes der Oberkirche. Zwei von den Farbtafeln tendieren verfälschend nach Violett hin. Abgesehen von diesen kleinen Mängeln und wenigen technischen Fehlern ist das Buch vorzüglich gearbeitet und wirklich für einen großen Leserkreis geeignet.

V. weist wiederholt auf die Beurteilungsschwierigkeiten auf Grund der schlechten Erhaltung der Malereien hin (durchweg erneuerte Konturen!). Der Rez. möchte darüberhinaus noch betonen, daß der jetzige Zustand durch den Verlust der Farboberfläche vom ursprünglichen sicher weit entfernt ist. Die in den Falten weißgehöhten und abschattierten Gewänder müssen ähnlich farbenkräftig gewesen sein wie etwa heute noch in Knechtsteden. Einen Schimmer davon zeigt z. B. noch das Kreuzgewölbe im Süddarm der Unterkirche (vgl. Abb. 15, 16, aber auch 26, 29, 33). Virtuos geführte originale Vorzeichnung sieht man am besten bei Elias und Moses der Verklärung. Im übrigen beurteilt der Rez. den Erhaltungszustand der Unterkirche wie folgt: Ostchor: Evangelisten und „Paulus“ fast ganz erneuert und gleich dem völlig neuen Apsisgewölbe mit schummrigen Schatten versehen, Chorgewölbe etwas besser. Allgemein die Farblosigkeit der Gewänder verdächtig. — Süddarm: Herrscher: besonders Gesichter entstellt. Verklärung: s. o., übrige Figuren stark erneuert. Gewölbe: s. o., noch am besten erhalten. — Westarm: Konche: stark übergangen, keinerlei originale Faltenzeichnung; Engel besser. Tugenden verdorben. Gewölbe: „Ezechiel unt. d. Ältesten“ und Tierkultszene einigermaßen gut. — Nordarm: Herrscher: etwas besser als im Süden (vgl. Abb. 50 mit 51). Kreuzigung i. d. Konche: Maria und Johannes trotz neuer Konturen erträglich, das übrige unerfreulich. Gewölbe: Ezechiel in der Erscheinung Gottes ziemlich gut, das andere meist stark übergangen. — Vierungsgewölbe: Ezechiel in „Bau der Stadt“ und gegenüber in „Entsöhnung des Altares“ recht gut, das übrige weitgehend neu. — Ornamentik und Gurtbogenmedaillons allgemein übergangen. — Oberkirche: Die originale Substanz tritt praktisch nicht in Erscheinung.

F. Goldkuhle



CARL A. WILLEMSSEN, *Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua*. Ein Denkmal hohenstaufischer Kunst in Süditalien. Insel-Verlag, Wiesbaden 1953. 110 Seiten, 108 Abbildungen auf Tafeln. Leinen DM 30.—.

Das Tor von Capua gilt seit je, eigentlich schon seit seiner Erbauungszeit (1234 bis 1239), als ein Wunderwerk und als Hauptschöpfung Friedrichs II. Fremde und Italiener haben es gepriesen und seinen Ruhm verbreitet; die Stadt Capua hat es in Ehren gehalten und dem „schwäbischen“ Kaiser ein treues Andenken bewahrt (D. Salazaro). Verständnisloses ausländisches Kriegsvolk hat es mutwillig demoliert. Diesem Denkmal des Staufers in Italien hat C. A. Willemsen mit seinem prachtvoll ausgestatteten Buch seinerseits ein Denkmal gesetzt.

C. A. Willemsen ist Historiker, und so ist dieses Buch in erster Linie die *Edition* des Monuments — und zwar eine Edition im Sinne des Historikers, der gewohnt ist, Urkunden zu edieren. Das heißt: *es ist eine quellenkritische Ausgabe*. Es sind die zeitgenössischen Schriftquellen wirklich Wort für Wort kritisch geprüft, und es ist mit der gleichen Sorgfalt das Tor in seinem gesamten Baubestand, von den Fundamenten an und von allen Seiten und in jedem einzelnen Stein und jedem losen Fragment untersucht worden; jede irgendwie erreichbare schriftliche oder zeichnerische Nachricht über das spätere Aussehen bzw. das nachmittelalterliche Schicksal des Gesamten wie seiner Teile wurde herangezogen und in vorbildlicher Weise ausgewertet. W. gibt also tatsächlich abschließend den Bestand wieder: sowohl in der textlichen Aussage als auch in den von ihm selbst aufgenommenen und Bauwerk und Skulpturen erschöpfend erfassenden Bildern des Tafelteils. Das gleiche gilt für die Rekonstruktion des Nichtmehr-Vorhandenen: zuverlässig in der Exaktheit und überzeugend in der vorsichtigen Auswertung und Bewertung von steinerner und schriftlicher Überlieferung.

Es spricht für die Größe und Wirkungskraft des Denkmals über die Jahrhunderte hinweg, wenn ein angesehener Verleger einem nur in Fragmenten erhaltenen Kunstwerk ein derart stattliches und opulent ausgestattetes Buch widmet. Gelingen konnte ein solches Unternehmen nur, wenn erstens der Verfasser fachlich für das Thema ausgewiesen war (und W. hat sich ja durch seine Bücher über Apulien, das Falkenbuch, die Gedichte des Staufers usw. tatsächlich ausgewiesen!) und wenn zweitens zu einem ein größeres Publikum ansprechenden „schönen“ Tafelteil ein Text geschaffen werden konnte, der Größe und Bedeutung des Monuments wirklich gegenwärtig zu machen verstand. Diese schwierige Aufgabe hat W. glanzvoll gelöst. Er hat den für eine kritische Edition nun einmal notwendigen wissenschaftlichen Arbeitsapparat in einen kleingedruckten, 27 Seiten umfassenden Anmerkungs- und Belegenteil von 235 Nummern hineingenommen: dort befinden sich *alle* Belege, seien es Urkundentexte in Originalfassung, seien es Zitate aus älteren Werken über das Tor bzw. kritische Bemerkungen zu Details der vorausgehenden Forschung, sei es auch die dankbare Würdigung vorbildlicher oder wegweisender älterer Arbeiten (Shearer!). Trotz dieser Entlastung mußte doch im Text die eigentliche Auseinandersetzung und die Begründung der eigenen Meinung erfolgen: es ist W.'s besondere Leistung, daß er das nicht nur in einem guten Deutsch niedergeschrieben hat, sondern die Gesamtdarstellung so beschwingt, ja

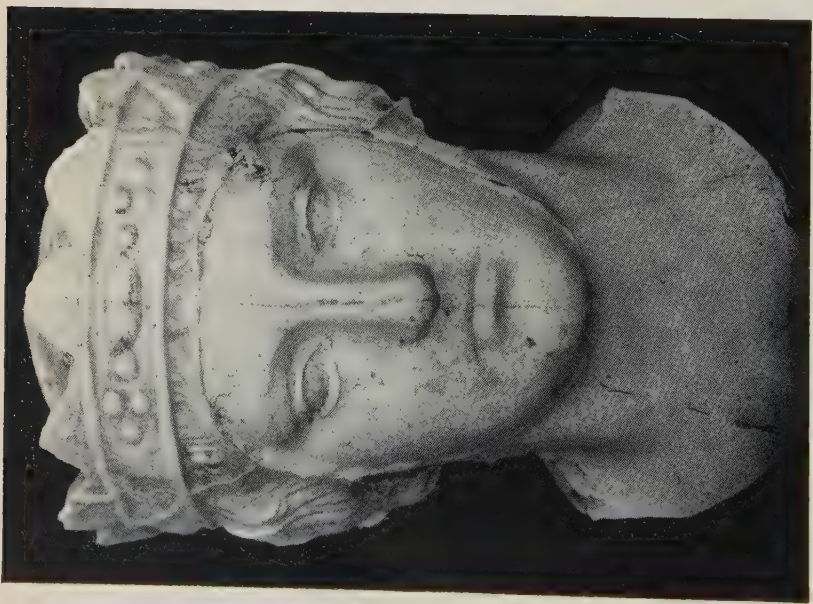
erregend formuliert hat, daß der Leser auch ohne die Abbildungen das Großartige, ja unerhört Einmalige der Schöpfung Friedrichs II. begreift. Er folgt dem Verf. überzeugt zu der Deutung des Portals auf eine Art „*Ecclesia Imperialis*“ (S. 68) und auf eine „*Steinere Gloria der Justitia Imperialis*“ (S. 71).

Die Betonung, daß es sich in diesem Buch im Grunde um eine *Edition* nach den strengen Maßstäben des Historikers handelt, geschah, um Mißverständnisse von kunsthistorischer Seite aus auszuschließen. Denn es ist bekanntlich *nicht* die Aufgabe einer Edition, Theorien zu entwickeln. Deshalb gibt dieses Buch auch keine Auskunft über einige speziell kunsthistorische Anliegen, etwa über das Verhältnis der Skulpturen von Capua zu der älteren süditalienischen Plastik unter Friedrich II., an seinen Kastellen oder an den Kirchen. Gelegentlich nur — und wie impulsiv aus der Begeisterung für seinen Gegenstand — verläßt W. die Editionsebene zugunsten von Interpretation und kunsthistorisch-stilgeschichtlicher Beurteilung. So etwa hinsichtlich der Kaiserstatue und des verschollenen, von Langlotz in einem Abguß des 18. Jahrhunderts wieder entdeckten Kopfes des Kaisers (bzw. der Raumerschen Gemme). W. sagt, „es steht sicher fest“, daß die Kaiserstatue nach einem antiken Vorbild geschaffen sei (S. 35), und er stellt bekümmert die Frage, welches Kaiserbildnis wir wohl besitzen würden, wenn der Kopf im Original erhalten und dann wie die Büsten des Tores von Stuckergänzungen befreit worden wäre — und er möchte sich den Kaiserkopf wie jenen Laureatus aus Castel del Monte in Bari vorstellen (S. 38). Dieser Wunsch ist nur zu gut verständlich. Doch: wir durften hier — und das gibt W. abschließend auch zu (S. 66) — kein anders geartetes „Bildnis“ erwarten. Schon die Freilegung der Büsten der „Richter“ erwies sie ja als viel weniger porträthaft, als immer behauptet wurde, und W. verneint bei ihnen auch sehr energisch jede Bildnisabsicht oder gar Benennbarkeit nach einer historischen Persönlichkeit. So ist denn entsprechend diesen Büsten von „Richtern“ die Statue Friedrichs nur „das Bild des Kaisers“. Ein Zeichen also — nicht etwa ein Symbol, aber eben doch ein Herrschaftszeichen! Der Kaiser thront wie auf seinen Siegeln; Haltung, Gewandanordnung und die Attribute entsprechen den Siegeln. Eigentlich ist die Statue nur das (in den Stilformen der campanischen Plastik) ins Dreidimensionale übersetzte zweidimensionale Siegelbild. Es ist die *Imago Caesaris*, wie sie in seiner Kanzlei bei der Ausfertigung der Urkunden als Herrschaftszeichen in Wachs geprägt wurde (man sollte einmal eine Fotomontage vom Torso und dem Gipsabguß des Kopfes vornehmen!). In diesem allgemeinen Sinne ist es „der Kaiser“, wie er jugendlich und in einem Idealtypus auf den Goldmünzen der Augustalen erscheint. Deshalb können wir nicht erwarten, „in ein ganz anderes Kaiserantlitz zu schauen“ (S. 41), auch ist der Gipsabdruck nicht eigentlich „ausdruckslos und leer“. Gewiß, zum Zeitpunkt des Abgusses um 1775 war das Original vermutlich schon an Fehlstellen ausgebessert, aber m. E. könnte der Kaiser in der Funktion der Brückentor-Statue, als „Manifest des Kaiseramtes“, gar nicht anders erscheinen, denn trotz aller „Glätte“ entspricht der Abguß sehr wohl dem Kopf Friedrichs II. etwa auf seinen Goldbullen (Abb. 5): dort finden wir das volle, jugendliche, „glatte“ Gesicht, das lose Lockenhaar, die niedrige Krone. Zwar ist der Abguß keine authen-





Abb. 2 Michelangelo Cerquozzi: Predigt Johannes des Täufers.  
München, Privatbesitz



*Abb. 3a Kopf Friedrichs II. Neapel,  
Museo di S. Martino*



*Abb. 3b Kopf des Johannes. Reims,  
Westportal der Kathedrale*





Abb. 4a Kaiserkopf-Konsole. Syrakus, Castel Maniace

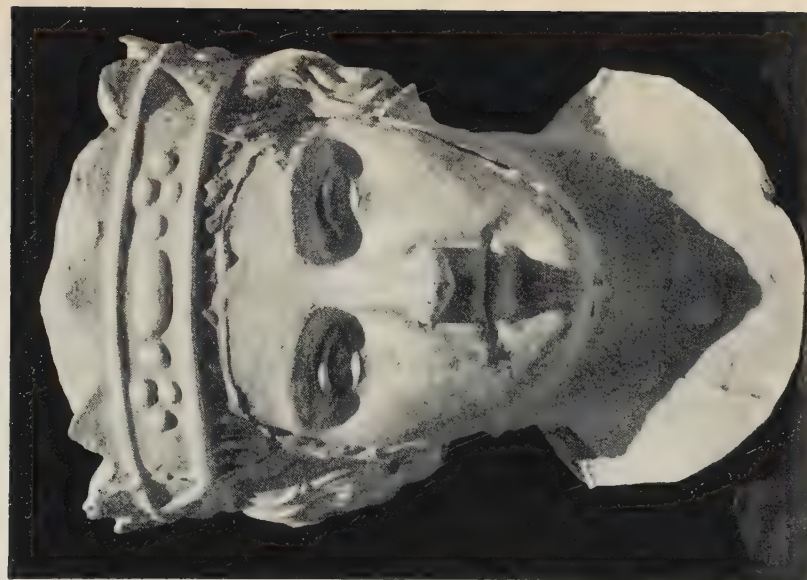


Abb. 4b Kopf Friedrichs II. Neapel, Museo di S. Martino



*Abb. 5 Goldbulle Friedrichs II. Bern*



tische Urkunde, aber für seine Stilformen ist es gewiß kein Zufall, daß der (ungefähr gleichzeitig entstandene) Johannes am linken Reimser Westportal (Abb. 3b) in der Bildung des Kopfes so verwandte Proportionen und einen ähnlichen „glatten“ Ausdruck zeigt — eine staufisch-süditalienische Replik dieses Typs besitzen wir in der Kaiserkopf-Konsole im Castel Maniace in Syrakus (Abb. 4a). Und die vermißten, dunklen, beschatteten Augen (S. 40, Tafel 40) stellen sich sofort ein, wenn man den Abguß nicht im zerstreuten Licht eines Innenraumes photographiert, sondern im Freien unter der hochstehenden südlichen Sonne (Abb. 3a und 4b).

W.'s Buch ist eine Edition, wie der Kunsthistoriker sie leider von nur allzuwenigen Kunstdenkmälern besitzt. Auf dieser Grundlage wird eine noch zu schreibende Geschichte des eigentlich Staufischen in der süditalienischen Plastik fußen können. Dann, nämlich im Vergleich mit den anderen zeitgenössischen, älteren oder jüngeren Werken, wird sich — unbeschadet der Einmaligkeit und Größe der Gesamtanlage — der künstlerische „Wert“ der Skulpturen ermesen lassen. W. gibt nur einmal (Anm. 202) einen flüchtigen Hinweis auf Lagepesele; in Zukunft können auch die Skulpturen der Kirchen von Bari aus dem frühen 13. Jahrhundert herangezogen werden (dagegen wohl kaum Bamberg, Anm. 200). Erörtert werden kann nun die Frage, ob denn wirklich die Plastik unter Friedrich II. nur eine „intellektuelle“ und keine echte Renaissance war („classicismo intellettualistico, letterale e altezzosamente mastodontico, irrimediabilmente senza avvenire“), wie es die Autoren des Kataloges zur Ausstellung „Sculpture lignee nella Campania“ (Neapel 1950, S. 29) meinten, auf der die restaurierten Büsten von Capua zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Zu untersuchen ist die Frage der Etagen-Anordnung am Capuaner Tor in ihrem Verhältnis zu dem nach dem Krieg freigelegten Nordportal der Kathedrale zu Foggia (in der unteren Zone im Tympanon: Madonna und Heilige; darüber auf der nackten Wand: ein rätselhafter Reiter, eingerahmt von Simson mit dem Löwen und einem Bischof; darüber bekrönend Gottvater, flankiert von zwei langgewandeten fliegenden Engeln; und schließlich ganz oben zwei Greifen). — Rätselhaft ist zunächst noch das Motiv der Voluten an den Turmbasen (vgl. Cercina-Grab 1249, Kanzel im Dom zu Pisa, Hochaltar des Florentiner Baptisteriums 1313/14).

Das Buch von W. erweckt einerseits das Gefühl der Trauer um das anscheinend unwiederbringlich Verlorene (Statue der Nike?, Reliefs der Siege und Triumphe des Kaisers?), aber auch das des Stolzes auf das noch Vorhandene und das der Bewunderung für das durch Willemsen wieder Vorstellbare. Sein Buch hat das *Außerordentliche* dieser vielleicht von Friedrich II. selbst angeregten oder redigierten Anlage (S. 8) deutlich gemacht — von der vollendeten meisterlichen Steinbearbeitung, von der Neuschöpfung der „Büste“ bis zu dem eigenartigen Verschmelzen der drei Stilelemente: Antike, Campanisch-Apulische Protorenaissance, Zisterzienser-Gotik, aus dem Größe und Schönheit des Denkmals erwachsen sind.

Hans Wentzel

*The Paintings of Zurbarán*. Complete Edition by Martin Sebastian Soria, London 1953, Phaidon Press. 200 S. mit 100 Tafeln und 153 kleineren, in den Katalog eingereihten Abbildungen, dazu 9 farbige Wiedergaben.

Die Spezialforschung hat sich verhältnismäßig spät mit Francisco de Zurbarán beschäftigt, Velázquez und Greco sind ihm vorangegangen, obwohl bereits 1905 eine große Zurbarán-Ausstellung in Madrid gezeigt worden war. Cascales Muñoz (Madrid 1911) und Rezensent (München 1918) haben die ersten Zurbarán-Monographien, freilich unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten, geschrieben. Nunmehr legt der 1911 in Berlin geborene Kunsthistoriker Martin Sebastian Soria seine längst erwartete und durch Aufsätze vorbereitete Monographie über Zurbarán vor, die — um es gleich zu sagen — in methodischer Hinsicht, Stilanalyse und Darstellung des Stoffes so vortrefflich ist, daß sie wohl für die nächste Zeit maßgeblich und entscheidend sein wird.

Bereits in der Einleitung „Sources of Zurbarán's Art“ wird eine breite, allgemeine Grundlage für Zurbaráns Kunst geschaffen, und man ist erfreut, festzustellen, daß die alten, schlechten, zum Teil stilkritisch kaum verwendbaren Aufnahmen durch neue, ganz ausgezeichnete ersetzt wurden. Von den Niederländern in Sevilla, von Pieter Kempeneer (aus Brüssel), von Fernando Sturm (aus Zirikzee) und Franz Frutet ist zunächst die Rede, von jener Dreiergruppe also, die in Sevilla das Auge des jungen Zurbarán beeindruckt haben mußte. Dann wird von Antonio Mohedano, Francisco Herrera d. Ä., Juan Ruelas, Francisco Pacheco, soweit es sich zweckdienlich erwies, gesprochen; selbst der bedeutende Bildschnitzer Juan Martínez Montañes wird aufgenommen.

In dem 2. Kapitel „The Styles of Zurbarán“ wird die Periode von 1616 bis 1629 behandelt, und man tut gut daran, es sogleich zusammen zu lesen mit dem 5. Hauptkapitel „Zurbarán and baroque Painting: A Summary“ (S. 26—27), in dem die stilistische Entwicklung klar und deutlich wird. Bilder, die früher noch in Spanien zu sehen waren, sind inzwischen in andere Hände gelangt, sogar ausgewandert und müssen nunmehr in Nord-, vor allem aber in Ibero-Amerika studiert werden; schon im 17. Jahrhundert kamen Werke von Zurbarán nach Peru und in die Klöster von Mexiko. In diesem Kapitel wird der berühmte Bonaventura-Zyklus (Berlin, Dresden, Paris) erneut einer stilkritischen Betrachtung unterzogen, desgleichen die Petrus-Nolasco-Folge; ikonographische Berichtigungen und neue Ergebnisse werden mitgeteilt.

Der Stil des Realismus, „The realistic style of the early 1630's“ wird an den Hauptbeispielen dieses Zeitraumes entwickelt, und ich nehme gern zur Kenntnis, daß Soria alle zehn Herkules-Bilder im Prado vom Jahre 1634 (Fig. 65—70) Zurbarán selbst wieder zurückgibt, wie ich es bereits 1918 getan habe (Elias Tormo ließ nur drei davon als Zurbaráns gelten, den Rest schrieb er Angelo Nardi zu, während Aug. L. Mayer sich wenigstens für vier entschieden hatte). Auch bei dieser Folge, wie überhaupt im Gesamtwerk, wird es immer wieder klar, daß der Begriff „Realismus“ oder „Naturalismus“ für die Deutung von Zurbaráns Werk nun gar nicht ausreichen will. Weit besser würde der Begriff „magischer Realismus“ sein, den Franz Roh vor bald 40 Jahren geprägt hat, und dessen tiefen Sinn die Spanier vor allem vor Zurbarán



erfaßt haben, indem sie ihn den „Vater des magischen Realismus“ nennen. Man kann sich dies am besten klar machen an Zurbaráns „Orangen-Stilleben“ von 1633 in Florenz (Farbtafel neben S. 14), wo in der Art, wie die einzelnen Gegenstände mit gleichen Zwischenräumen, symmetrisch auf der breiten Fläche des Tisches, in feierlichem Nebeneinander und in tiefer Schweigsamkeit vor uns stehen, ein Grad der Deutlichkeit erreicht ist, daß die Wirklichkeit zwar ganz nahegebracht, aber zugleich auch ins Unheimliche, Erhabene emporgesteigert ist.

Wie ich schon früher dargelegt habe (vgl. Zeitschrift für bildende Kunst 1920/21, Heft X, S. 250), hat der Antwerpener Schelte a Bolswert, der das „Leben des heiligen Augustin“ in 28 Stichen im Jahre 1624 dargestellt hatte, auf Zurbaráns „Schutzmantel-Madonna mit den Kartäusern“ (Sevilla, Museum) entscheidend eingewirkt. Diese Feststellung hat Soria veranlaßt, weitere Umschau in der niederländischen Graphik zu halten. So glaubt er Theodor Galle, Pieter de Bailliu, Johann Sadeler und andere als formale Vorlagen heranziehen zu dürfen; freilich handelt es sich, wie er selbst zugibt, einige Male nur um eine Anregung allgemeiner Art. Man muß sich in jedem Falle die ernste Frage vorlegen, ob die Zahl der Analogien, der Übereinstimmungen, nicht durch die Zahl der Unähnlichkeiten überboten wird! Beziehung ist noch nicht Einfluß, und Abhängigkeit stellt den stärksten Grad der Einwirkung dar. — Daß Soria „Die Entsetzung von Cádiz“ (1634), früher Eugenio Caxés zugeschrieben und von R. Longhi erstmals als ein eigenhändiges Werk Zurbaráns erkannt, ebenfalls als Original gelten läßt, mag nicht unerwähnt bleiben. (Diese Zuschreibung bringt übrigens auch der neue Prado-Katalog von 1949.)

Sodann spricht Soria von „The mystic style of the late 1630's“ (ab S. 15). All die gewaltigen Bilder monumentalen Stils, wie der heilige Laurentius von 1636 (Leningrad), die vielen im Museum von Cádiz und Grenoble („1638“ und „1639“ datiert) werden ausführlich analysiert, natürlich auch die im Hieronymiten-Kloster Guadalupe, von denen überraschend schöne und ganz neue Abbildungen, selbst von der Sakristei, gebracht werden.

Es folgen die Kapitel „The solemn or classic period of the 1640's“ mit den für die spanische Malerei so ungemein typischen Franciscus-Darstellungen und „The Murillesque mood of the 1650's and 1660's“, das Zurbarán unter dem beherrschenden Einfluß Murillos zeigt. Der Spätstil wird lockerer und malerischer, silbrige Töne fluten im Bild, zugleich ist die Ökonomie im Farbstil beachtenswert. Murillos Lieblingsthema, die „Santa Virgen“, ist im Sinne des idealen Vorbildes mit viel Innigkeit gemalt, und Zurbaráns frühestes Thema, die „Purísima“ von 1616, wird nun zum letztenmal gebracht; diese Replik bietet ergiebige Vergleichsmomente.

Das 3. Hauptkapitel „Zurbaráns Themes“ gilt der Ikonographie; viel heilige Männer und Frauen werden da genannt, die man nur in Spanien vorfindet. Nicht überflüssig zu sagen, daß Zurbarán, im Gegensatz zu Murillo, niemals alttestamentliche Szenen gemalt hat.

Selbstverständlich wird auch der Schüler und Nachahmer gedacht, „Pupils and Followers of Zurbarán“. Wir hören von ziemlich unbekannten Namen, von Bernabé

de Ayala, von Juan Martínez de Gradilla, der auch Mitbegründer der Akademie von Sevilla war und ein Porträt Philipps IV. gemalt hat (Glasgow). Der aufmerksame Betrachter wird hier wohl erkennen, daß die vier Putten, die die Bildnis-Kartusche umrahmen, Zurbaráns frühestes Bild der „Purísima“ als Voraussetzung haben. Auch der Sohn Zurbaráns, Juan, wird erwähnt.

Alle irgendwie erreichbaren biographischen Angaben sind sorgfältig zusammengestellt. — Ein mit großer Akribie gearbeiteter Katalog (S. 133—188) beschließt das Werk in Verbindung mit einem Literatur-Nachweis. Der Katalog zeigt, daß manche der seither angezweifelte Werke Zurbarán wieder zurückgegeben, andererseits aber auch solche, die als Originale galten, ausgeschieden sind, während in der Zwischenzeit bisher unbekannte Zurbaráns entdeckt wurden.

Diese Zurbarán-Monographie Soria wird, wie oben bemerkt, ihren bleibenden Wert haben. Ein größeres Lob vermag ich dem Autor nicht zu spenden. Martin Sebastian Soria gehört nunmehr mit Elizabeth du Gué Trapier (der Verfasserin einer Monographie über Velázquez, 1948, und Ribera, New York 1953) und Beatrice Gilman Proske (der wir das Buch über kastilische Plastik, Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance, 1951, verdanken) in die Reihe der bedeutenden amerikanischen Hispanisten.

Hugo Kehrer

CARL HERNMARCK, *Svensk sjuttonhundratalet*. En stilhistorisk undersökning. Nationalmusei Stockholm Skriftserie Nr. 1 (1954); 201 Seiten mit einer Zusammenfassung von 22 Seiten in französischer Sprache.

Der durch viele ausgezeichnete Arbeiten als einer der besten Kenner des Dixhuitième ausgewiesene Leiter der kunsthandwerklichen Abteilung am Stockholmer Nationalmuseum hat sich die Aufgabe gestellt, die einzelnen Faktoren aufzuzeigen, die während des 18. Jahrhunderts die Entwicklung der dekorativen Künste in Schweden bestimmt haben. Der geschichtliche Ablauf ist natürlich dem in den anderen europäischen Ländern ähnlich. Die individuellen Züge treten aber in dem Buch mit großer Klarheit hervor.

Die Hauptergebnisse seien kurz zusammengefaßt. Im 17. Jahrhundert steht Schweden stark unter deutschem Einfluß. Gegen Ende dieser Zeit dringt unter Nicodemus Tessin d. J. am Hof — und zunächst nur dort — der französische Einfluß vor. Während der Regierungszeit Karls XII. (1697—1718) und seiner unglücklichen Kriege wird die Entwicklung unterbrochen. Der Régencestil gewinnt deshalb für Schweden keine Bedeutung.

Im Jahr 1728 werden die Arbeiten am Stockholmer Schloß wieder aufgenommen. Der Kontakt mit Frankreich wird sehr innig. Französische Maler, Bildhauer, Kunsttischler und Teppichweber werden nach Stockholm geholt. Damit zieht das Rokoko, zuerst in der ihm von Vassé gegebenen Färbung, später in der Art N. Pineaus, ein. Der Einfluß Oppenorts und Meissoniers ist weniger groß. Es entwickelt sich ein bodenständiges Kunsthandwerk. So werden z. B. von den für den Hof bestimmten



Stühlen nur je ein Stück als Modell in Paris gekauft und in Stockholm Kopien danach gefertigt.

In der ersten, bis gegen 1780 dauernden Periode des Louis Seize setzt sich unter Rehn und den aus Frankreich eingewanderten Brüdern Masreliez die französische Richtung unter klassizistischem Vorzeichen fort.

Was Hernmarck über die Beziehungen Schwedens zu England zu sagen weiß, ist besonders wissenswert. Zusammen mit einer neuen Verfassung (nach englischem Vorbild!) und dem Aufstreben des Bürgertums werden die bürgerlichen Schichten um 1720 von der englischen Kunst berührt. Aber erst um 1780 erringt die letztere die Oberhand über den französischen Einfluß. Dem englischen Beispiel folgend geht Schweden um diese Zeit auf die Antike selbst zurück.

Wer Hernmarck so weit gefolgt ist und damit die Entwicklung in ihrem großen Zug kennen gelernt hat, ist schon auf Verschlingungen wie das gleichzeitige Auftreten des französischen *und* des englischen Einflusses um 1720 aufmerksam geworden. Problemen wie diesem ist das Buch recht eigentlich gewidmet. Die einzelnen Strömungen, ihr Mit- und Gegeneinander, ihre Quellen, ihr Verlauf werden eingehend untersucht. Die Arbeit gewinnt hier ein sehr allgemeines Interesse, denn vieles, was für Schweden gilt, gilt ja auch anderwärts. Aber in Schweden läßt es sich leichter nachweisen, weil die politischen Verhältnisse dort weniger kompliziert waren als etwa in Deutschland. Weitgehende, sichere Schlüsse erlauben auch die in Schweden besonders zahlreich erhaltenen Entwurfs- und Werkzeichnungen. Viele Belege findet man für den konservativen Charakter der von den Zünften bei den Prüfungen verlangten „Meisterstücke“, für den weittragenden Einfluß des persönlichen Geschmacks hervorragender Auftraggeber und für den gegensätzlichen Charakter privater und zeremoniellen Zwecken dienender Räume.

Den künstlerischen Verbindungen mit Deutschland ist ein eigener Abschnitt gewidmet. Beherrschend wirkt er sich während des ganzen Jahrhunderts auf dem Gebiet der Porzellane, der Gläser und der Leinendamaste aus. Leicht erkennbar bleibt er überall dort, wo nach deutschen Vorbildern zu Zünften zusammengeschlossene, als Gesellen von einem Land in das andere wandernde Handwerker tätig sind. Schwerer greifen läßt er sich, wenn französische Kunst auf dem Weg über Deutschland nach Schweden gelangt.

Hernmarcks reiche Ergebnisse können im Einzelnen nicht besprochen werden, denn das von der oben skizzierten Gesamtvorstellung ausgehende Buch will ja nicht zusammenfassen und vereinfachen, sondern gerade zeigen, wieviel komplizierter die Wirklichkeit ist als unsere landläufigen Begriffe von einem glatten Ablauf der einzelnen Stile. Man muß es lesen! Dabei wird man dankbar innwerden, daß der Verfasser nationale Fragen ohne Ressentiments streng wissenschaftlich behandelt hat.

Erich Meyer

# TOTENTAFEL

WERNER TEUPSER †

Am 2. Januar 1954 ist Werner Teupser, der frühere Direktor des Leipziger Museums der Bildenden Künste, in München nach ein paar Krankheitstagen plötzlich gestorben. Mit ihm verliert das deutsche Museumswesen einen umsichtigen, tatkräftigen und kenntnisreichen Vertreter, der die ihm anvertrauten Schätze glücklich über die Bombenzeit gebracht hat. Am 17. Juni 1895 in Leipzig geboren, trieb Teupser zuerst archäologische Studien in Italien, studierte dann bei Schmarsow, Wackernagel, Adolf Goldschmidt und Pinder mittlere und neuere Kunstgeschichte und promovierte 1921 in Leipzig bei Pinder mit einer Arbeit über „Die deutschrömische Landschaft vom Ende des 18. Jahrhunderts“. Seiner Liebe zu den Deutschrömern blieb er sein ganzes Leben treu. Es ist zu hoffen, daß seine zusammenfassende Arbeit über den hochgemuten, genialischen Bonaventura Genelli, deren Manuskript im wesentlichen abgeschlossen ist, im Rahmen der Monumenta-Publikationen des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft erscheinen kann. Teupser war der geborene Museumsmann, der Begeisterungsfähigkeit für das Echte und Große mit fundiertem kunsthistorischem Wissen, Organisationstalent mit feinem Qualitätsgefühl, rückblickende Überschau mit offenem Sinn für die lebende Kunst vereinte. 1923 wurde er wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Museum der Bildenden Künste in Leipzig und zugleich künstlerischer Leiter und Bibliothekar des Leipziger Kunstvereins, dessen zahlreiche, alte und neue Kunst zeigende Ausstellungen er mit Geschick, Umsicht und Erfolg bis 1945 organisierte. 1929 wird er Kustos und bald darauf Direktor des Leipziger Museums der Bildenden Künste, das er durch wertvolle Neuerwerbungen bereicherte. Von seinen kunsthistorischen Publikationen sei sein frisch und anschaulich geschriebener Kunststätten-Band: „Rothenburg, Dinkelsbühl und Nördlingen“ und der Aufsatz „100 Jahre Kunstverein und Museum“ in der von ihm herausgegebenen Festschrift „Kunst und ihre Sammlung in Leipzig“ (1937) hervorgehoben. Ende 1945 mußte er aus dem Amt scheiden. Solange es ihm möglich war, arbeitete er in Leipzig als freier Kunstschriftsteller, wurde 1946 Cheflektor und Redakteur des Kunstverlags E. A. Seemann in Leipzig und gab als erstes kunstwissenschaftliches Organ nach dem Kriegsende die „Zeitschrift für Kunst“ heraus, die sich um die Kontinuität der wissenschaftlichen Forschung große Verdienste erworben hat. 1951 war die Zeitschrift nicht mehr zu halten. Teupser ging nach München, um die neue Redaktion des „Allgemeinen Lexikons der bildenden Künstler“ von Thieme-Becker für die Bundesrepublik aufzubauen. In den für ihn harten, nervenzermürenden Nachkriegsjahren, die ihn aus seinem ureigenen Arbeitsbereich und der engeren Heimat warfen, hat er sich als unermüdlicher, tatkräftiger Arbeiter und Forscher und als aufrechter Charakter bewährt. Über seinem jähen Tod liegt echte Tragik. Gerade als den erprobten Museumsmann der Ruf zu einem befriedigenden musealen Amt erreichte und seine Bestallung als Redakteur des Thieme-Becker eingetroffen war, mußte er scheiden. Sein jäher Tod hat die Fachgenossen und



Freunde schmerzlich getroffen. Sie werden das Andenken an den temperamentvollen und warmherzigen, liebenswürdigen und hilfsbereiten Kollegen hoch halten.

Ernst Buchner

### HANS TIETZE †

Hans Tietze, der am 11. April in Amerika starb, war der letzte der österreichischen Kunsthistorikergeneration, die noch den Begründern der Wiener Schule Alois Riegl und Franz Wickhoff ihr geistiges Rüstzeug verdankten. Ihrem Andenken widmete Tietze 1913 „Die Methode der Kunstgeschichte“, eine Grundlegung, worin er nicht auf theoretischem Wege eine neue Wissenschaft konstruieren, sondern die Anwendung und Handhabung der längst bestehenden Disziplin zu einer begrifflich klaren Methode zu verdichten unternahm. Tietze, in Prag am 1. März 1880 geboren, hatte die gründliche Schulung des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung erfahren, und es ist bezeichnend, daß der längste Abschnitt seines Buches der Quellenkunde gewidmet ist. Dies Methodenbuch befaßt sich nur mit einer Methode, mit der entwicklungsgeschichtlichen Auffassung der Kunst, die unmittelbar nach Abschluß des Buchs der scharfsinnigen Betrachtung Tietzes bereits als fragwürdig erschien. Er sah rein theoretisch klar voraus, daß eine geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte die nur entwicklungsgeschichtliche ablösen müsse. Darüber hat er selber berichtet in der kurzen Selbstdarstellung, die 1924 in dem Sammelband „Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen“ erschien. Indem er darin seinen älteren Freund Dvorrák als Führer und Bahnbrecher der Kunstgeschichte als Geistesgeschichte feierte, hat er selber deren methodische Haltung mit sinnfälliger Klarheit formuliert. Als Ergänzung der schnell als einseitig erkannten „Methode der Kunstgeschichte“ hatte Tietze ein geistesgeschichtlich orientiertes Buch „Klassizismus und Romantik“ weitgehend vorbereitet, um das geistige Geschehen und die Formalentwicklung in ihrer wechselnden Bedingtheit an einem einprägsamen Fall zu zeigen, brachte es aber nicht zum Abschluß, vielleicht, weil seiner kritischen Prüfung das Dogma der Kunstgeschichte als Geistesgeschichte auch nicht mehr als alleingültig erschien. Vielleicht auch, weil er vor lauter Arbeit nicht mehr dazu kam, denn er hatte eine Riesenlast auf seine Schultern geladen mit der Österreichischen Kunst-Topographie, deren umfängliches Programm Dehio anfangs als undurchführbar bezeichnet hatte, um später in einem kritischen Bericht Tietze höchstes Lob zu zollen, weil er allen Zweiflern zum Trotz das schier Unglaubliche geleistet habe. Mit einer beispiellosen Tatkraft stellte Tietze seit 1908 Jahr um Jahr einen dieser Folianten der Österreichischen Denkmälerinventarisierung fertig. Im ganzen hat er allein zwölf Bände geschrieben.

Die Staatsumwälzung in Österreich nach dem ersten Weltkrieg ließ sogleich den Plan in Tietze reifen, den kostbaren ehemals kaiserlichen Kunstbesitz Österreichs neu zu organisieren und zu unmittelbarer Wirksamkeit zu erwecken. Den fruchtbaren Gedanken, das breite Füllsal der Museen zu Studiensammlungen zusammenzufassen, „die großen Meisterwerke aber so herzustellen, daß auch der Unbereitete von der Ahnung

des Genius angeweht wird“, hat zuerst Tietze ausgesprochen. Heute ist er längst eine Binsenwahrheit geworden. Im Wiener Kultusministerium muß Tietze wie ein Hecht im Karpfenteich gewirkt haben und schied auch schon bald wieder aus. Nichts lag ihm ferner als die sogenannte österreichische Gemütlichkeit. Aus der Leidenschaft, mit der Tietze seine Wissenschaft betrieb, erwuchs seine große Leistung. Bei der wohlgeordneten Fülle seines Wissens und seinem scharfen, klaren Denken vermochte er in Wort und Schrift seine Sätze mit müheloser Prägnanz vorzutragen. Als Universitätsprofessor in Wien hat er dadurch eine große Resonanz gehabt. Anfangs waren seine Arbeiten mehr der deutschen Kunstgeschichte gewidmet: die Bücher über Michael Pacher 1922 und Albrecht Altdorfer 1923 zeugen davon. Dazu das mit Erika Tietze-Conrat gemeinsam verfaßte „Kritische Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers“ in drei Bänden 1928 und 1937/8, wobei der Versuch, mit der Fixierung einer genauen zeitlichen Abfolge sämtlicher Hervorbringungen Dürers das Gras wachsen zu hören, allerdings auch kritische Einwände hervorrief. Mit hoher Meisterschaft hat Tietze 1951 schließlich noch einmal seine Auffassung über „Dürer als Zeichner und Aquarellist“ niedergelegt.

Tietze ließ sich nicht von der Pest aus Braunau überraschen. In klarer Erkenntnis, was kommen würde, ging er bereits 1935 nach Amerika. Doch hat er den Schmerz über diese Entwurzelung niemals verwunden. Er fühlte als Österreicher, und das schönste Denkmal seiner Heimatverbundenheit bleibt das Buch über „Wien, seine Kunst, Kultur und Geschichte“ 1951, vielleicht das Intensivste, was er geschrieben hat. Tietze wurde sogleich an die Universität New York berufen. Aus einer Stunde des Unmuts kam die skeptische Frage: „Wie soll man hier auf kolonialem Boden eigentlich Kunstgeschichte treiben, wo keine Kunst gewachsen ist?“ Schon in Wien wurde neben der deutschen Kunst die Malerei Venedigs eine der Zentralen in Tietzes Forschung. Die prächtige Tizian-Monographie, zuerst 1936 erschienen, kam mit konzentrierterem Text 1950 erneut heraus. Ein weiterer reifer Band war Tintoretto's Gemälden und Zeichnungen gewidmet. Seit seiner Studienzeit bei Wickhoff sah Tietze in der Kenntnis der Zeichnungen als der unverfälschten Handschrift der alten Meister die Grundlage für alle Kennerschaft. Was Berenson einst für die florentiner Zeichner getan, hat Tietze dann mit dem Corpus „The drawings of the Venetian Masters“ als kritische Grundlage für alle weitere Forschung geleistet.

Als geistiger Typ war Hans Tietze von ähnlicher Art wie etwa Stefan Zweig. Seine stark analytische Begabung bohrte mit Schärfe in allen Problemen. Aus umfassendem Wissen pflegte er wissenschaftliche Fragen umgehend und freigebig zu beantworten, denn sein Reichtum wurde dadurch nicht geschmälert. In den letzten Jahren war seine Gesundheit durch längere Krankheiten geschwächt. Anfang dieses Jahres erhielt ich seinen letzten Brief: „Ich habe mich beschwatzen lassen, an Columbia University, wo plötzlich eine Lücke eingetreten ist, für das Frühlingssemester einen Kurs zu halten. Ob das nicht zu anstrengend sein wird, wird sich weisen.“ Die dunkle Ahnung trog ihn nicht. Er wurde das Opfer seiner Hilfsbereitschaft.

Kurt Gerstenberg



### *Altenburg*

Neuerwerbungen im Staatl. Lindenau-Museum 1946—1953. Einf. v. H. C. von der Gabelentz. Veröffentlichungen aus d. Slg. d. Stadt Altenburg VI. Altenburg 1954, 116 S., 72 Taf.

Bernhard von Lindenau. 1779—1854. Gedenkrede zu seinem 100jährigen Todestag v. Erika von Watzdorf-Bachoff. Altenburg 1954, 31 S., 1 Taf.

Kunstaussstellung anlässlich der Hundertjahrfeier des Staatl. Lindenau-Museums. Ausst. Lindenau-Museum 23. 3.—11. 7. 1954. Altenburg 1954, 27 S., 20 Taf.

### *Arbon*

Meisterwerke der Graphik und Zeichnung seit 1900. Ausst. Schloß Arbon 2.—30. Mai 1954. Arbon 1954, 76 S., 16 S. Taf. m. Abb.

### *Basel*

René Auberjonois, Zeichnungen. Ausst. Kunstmuseum 9. 5.—20. 6. 1954. Einl. v. G. Schmidt. Basel 1954, 16 S., 22 S. Taf.

### *Bern*

Sophie Taeuber-Arp. Ausst. Kunstmuseum 6. 3.—19. 4. 1954. Geleitwort v. M. Huggler, Einl. v. Léon Degand. Bern 1954, 26 S., 12 Abb.

Meisterwerke des Museums Sao Paulo. Ausst. Kunstmuseum v. 8. 5.—7. 6. 1954. Einf. v. F. d'Alamo Lousada und P. M. Bardi. Bern 1954, 16 Bl. m. 12 Abb.

Museus de Arte Moderna de Sao Paulo e de Rio de Janeiro: L'exposition „Graveurs Brésiliens“ im Kunstmuseum Bern. Ausst. Kunstmuseum Mai—Juni 1954.

Vorw. v. Fayga Ostrower. Bern 1954, 16 Bl. m. 68 Abb.

### *Berlin*

Lucas Cranach, Holzschnitte, Kupferstiche, Handzeichnungen. Ausst. Deutsche Akademie der Künste Januar-Februar 1954. Bearb. v. Heinz Lüdecke m. Beitr. v. Joh. Jahn u. Susanne Heiland. Berlin 1954. 71 S. mit Abb.

Alexander Kampmann, Friedrich Seidel-Fichert, Stephan Preuschoff. Ausst. Kunstamt Charlottenburg 24. 4.—15. 5. 1954. Berlin-Charlottenburg 1954. 4 Bl. mit 3 Abb.

### *Bielefeld*

Kunst des XX. Jahrhunderts. Aus dem Besitz d. Kunstvereins u. s. Mitglieder. Ausst. Bielefelder Kunstverein 21. 3. bis 25. 4. 1954. Einl. v. Heinrich Becker. Bielefeld 1954. 12 Bl. m. 10 Abb. u. 6 S. Taf.

### *Celle*

Griechische Vasenmalerei. Ausst. Schloß Celle (Kunstgutlager) Mitte März—Anfang Juni 1954. Vorw. v. Lothar Pretzell. Celle 1954. 25 Bl. m. Abb.

### *Dortmund*

Saul Steinberg. Ausst. Museum am Ostwall 9. 1.—13. 2. 1954. Dortmund 1954. 5 Faltbl. m. Abb.

Ausstellung Meisterwerke alter Malerei. Ausst. d. Museums für Kunst u. Kulturgeschichte Schloß Cappenberg April bis Juni 1954. Vorw. v. Rolf Fritz. Dortmund 1954. 1 Tit. Taf., 12 Bl. u. 14 S. Taf., farb. Abb. auf Umschl.

### *Frankfurt/Main*

Die graphische Sammlung des Historischen Museums Frankfurt am Main. Beschr. v. Gerhard Bott. Hrsg. v. Hist. Museum Frankfurt/M. 1954. 36 S., 24 S. Taf., Abb. im Text u. auf Umschl.

Alexej von Jawlensky: Ölgemälde. Ausstellung Frankfurter Kunstkabinett Hanna Becker vom Rath 5. 4.—29. 5. 1954. 5 Bl., 2 Taf., 2 S. Taf.

### *Hannover*

Alexander Calder. Stabiles, Mobiles, Gouachen. Ausst. Kestner-Gesellschaft 18. 3.—2. 5. 1954. Einf. v. Alfred Hentzen, m. Textbeitrag v. Jean Paul Sartre. Hannover 1954. 8 Bl. m. 12 Abb.

### *Kassel*

Kurt Lehmann. Ausst. Kasseler Kunstverein 21. 3.—20. 4. 1954. Vorw. v. Hans Vogel. Kassel 1954. 10 Bl. mit 16 Abb.

### *Köln*

Gemälde-Galerie Abels. Ausstellung Köln 1954. 20 S. Taf., 2 Abb. u. Plan auf Umschl.-Faltbl.

### *Lugano*

III. Mostra di Bianco e Nero. Ausst. Villa Ciani, Lugano. 15. 4.—29. 6. 1954. Bellinzona 1954, 56 S., 26 Taf.

### *Lüneburg*

C. C. Schirm. Ein Maler der Lüneburger Heide. Ausst. Museumsverein f. d. Fürstentum Lüneburg April—Mai 1954. Erinnerungen v. Frido Witte. Lüneburg 1954. 4 Bl.

### *München*

Meisterwerke aus den Schatzkammern u. der Silberkammer der Residenz München. Amtlicher Führer. Bearb. v. Hans Thoma (Schatzkammer) u. Hermann Brunner.

Hrsg. v. d. Bayer. Verwaltung d. Staatl. Schlösser, Gärten u. Seen. München 1954. 9 Bl.

Nymphenburg. Schloß, Park und Burgen. Amtlicher Führer. Bearb. v. Luisa Hager. Hrsg. v. d. Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten u. Seen. München 1954. 30 S., 1 Bl., 16 S. Taf., 1 Pl. m. Abb. im Text a. Taf. u. Umschl.

Englische Ausgabe: Nymphenburg. Palace, Park, Pavilions. Official guide. Revised by Luisa Hager. Hrsg. von der Bayer. Verwaltung d. Staatl. Schlösser, Gärten u. Seen. München 1954. 30 S., 1 Bl., 16 S. Taf., 1 Plan, m. Abb. im Text a. Taf. u. Umschl.

Paul Klee. Ausst. Haus der Kunst 16. 4. bis 16. 5. 1954, Einf. v. Walter Hess. München 1954. 13 Bl. m. 1 Tit. Taf. u. 20 Abb. i. Text.

Wassilij Kandinsky. Ausst. Haus der Kunst 16. 4.—16. 5. 1954. Einf. v. Ludwig Grote. Nürnberg 1954. 2 Bl., 30 S. Taf.

### *Neuß*

Maurice Denis (1870—1943). Ausst. Clemens Sels-Museum April—Juni 1954. Bearb. v. M. T. Engels. Neuß 1954. 10 Bl. m. 12 Abb. auf Taf., im Text u. auf Umschl.

### *Recklinghausen*

Weihnachten in der Kunst. Ausst. Städt. Kunsthalle 17. 1.—14. 2. 1954. Recklinghausen 1954. 16 S., 16 Taf. u. 2 Abb. a. Umschl.

### *Saarbrücken*

Kandinsky, Bloc, Deyrolle, Istrati, Lepien, Mortensen, Poliakoff. Ausst. Staatl. Schule f. Kunst u. Handwerk 19. 3. bis 9. 4. 1954. 8 Bl., 6 S. Taf.



## Wien

Aus den Sammlungen der Akademie-Bibliothek. Aus der Welt der Bibel und der Heiligen. 6. Ausst. Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste Wien. Wien 1953. 21 S.

Altmeister der Wiener Akademie. 8. Ausstellung Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste Wien. Wien 1954. 23 S.

## Wiesbaden

Mensch und Ding im Bild 1954. Ausst. d. Landeshauptstadt Wiesbaden u. des Nassauischen Kunstvereins im Neuen Museum 28. 3.—20. 6. 1954. Wiesbaden 1954. 22 Bl. m. 37 Abb.

## Wanderausstellungen

Industrie- und Kunstdruck in USA. Eine Wanderausstellung der Amerika-Häuser in Deutschland. 1954. 43 S. m. Abb.

Junge Französische Plastik. (Wander-) Ausstellung veranstaltet vom Service des relations artistiques, Direction générale des affaires culturelles unter Mitw. v. Mme Goldscheider, Rodin Museum Paris. Vorw. v. Jean Mougin, Einl. v. Raymond Cogniat. Mainz 1954. 8 Bl., 54 S., 1 Bl. m. Abb. i. Text u. a. Umschl. Text in französischer u. deutscher Sprache.

H(enry) de Waroquier. Peintures-Sculptures. Text: „H. de Waroquier, le voyant“ par Paul Claudel, o. O. u. J. 9 Bl. m. 5 Abb.

## AUSSTELLUNGSKALENDER

AUGSBURG Schaetzler-Haus. 12. 6. bis Anfang Juli 1954: Gemälde von Wilhelm Imkamp. BERLIN Galerie Springer. Bis 10. 6. 1954: Ringelnatz als Maler. Verein Berliner Künstler. Bis 7. 6. 1954: Frühjahrsausstellung.

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. Bis 13. 6. 1954: Kunst in Niedersachsen. Ausstellung der Niedersächs. Sezession und der Niedersächs. Freien Gruppe. — Niedersächs. Gold- und Silberarbeiten aus der Vergangenheit.

BREMEN Kunsthalle. Bis 27. 6. 1954: Das graph. Werk von E. L. Kirchner. — Teppiche (aus einer bremischen Privatsammlung). 3.—29. 6. 1954: Plastik und Handzeichnungen von Karl Hartung.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Juni—September 1954: Kunst unserer Zeit. Privatsammlung Karl Ströher.

DÜSSELDORF Galerie Alex Vömel. Juni 1954: Arbeiten von Theo Champion.

FLENSBURG Städt. Museum. 17. 6. — Mitte Juli 1954: Niederländische Malerei aus schleswig-holsteinischem Privatbesitz.

FREIBERG i. Sa. Ab Mai 1954: Wiedereröffnung der Sammlungen des Stadt- und Bergbau-Museums.

FREIBURG i. Br. Augustinermuseum. 5. 6. — 18. 7. 1954: Japanische Holzschnitte und Rollbilder.

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 13. 6.—11. 7. 1954: Temperaarbeiten von Christof Drexel und Aquarelle von Friedrich Karl Gotsch.

HAMBURG Dr. Ernst Hauswedell. Bis 10. 6. 1954: Gouachen, Zeichnungen und ill. Bücher von Richard Seewald.

HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Museum. 30. 5.—11. 7. 1954: Mittelalterliche Buchmalerei aus Westfalen.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. 20. 6.—1. 8. 1954: Arbeiten von Saul Steinberg. Kestner-Museum. Bis 20. 6. 1954: Keramik von Pablo Picasso und Fernand Léger.

HEIDELBERG Kurpfälz. Museum. Bis 7. 6. 1954: Gemälde und Graphik von Otto Hödapp.

KIEL Kunsthalle. 20. 6.—25. 7. 1954: Ausstellung Karl Schmidt-Rottluff.

KÖLN Wallraf-Richartz-Museum (Eigelsteintorburg). Mai-Juni 1954: Meisterwerke holländischer Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts.

Wallraf-Richartz-Museum (Deutz). 4. 6.—26. 7. 1954: Plan und Werk. Bildhauerarbeit in unserer Zeit.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Juni 1954: Französische Kunstplakate aus der Pariser Steindruckpresse Mourlot und „Der Zirkus“ von Fernand Léger.

LINDAU (Bk) Städt. Museum. Bis 18. 6. 1954: Kollektiv-Ausstellung Otto Dill.

Altes Rathaus; Rungesaal. 12.—27. 6. 1954: Kunstaussstellung des Bodenseeklubs Überlingen.

LÜBECK Sankt-Annen-Museum. Ab Mai 1954: Sonderausstellung der aus der Auslagerung zurückgekehrten Gemälde.  
 Overbeck-Gesellschaft. 13. 6. bis 11. 7. 1954: Industriebau — Mies van der Rohe.  
 MAINZ Haus am Dom, Liebfrauenplatz. 22. 5.—3. 10. 1954: Mittelrheinische Kunstwerke aus sechs Jahrhunderten im Besitz d. Altertums-museums und der Gemädegalerie.  
 MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 30. 5. bis 27. 6. 1954: Gemälde von Wassily Kandinsky. 3. 7.—25. 7. 1954: Gemälde von Rudi Baerwind.  
 MÜNCHEN Haus der Kunst (Ostflügel). 4. 6.—3. 10. 1954: Große Kunstausstellung München 1954.  
 Staatl. Graphische Sammlung. Juni 1954: Zeichnungen und Druckgraphik deutscher Expressionisten (Neuerwerbungen 4. Ausstellung).

Städt. Galerie. Bis 7. 6. 1954: Arbeiten von Karl Blocherer, Franz Jaeger, Hermann Keimel und Kurt Ernst Kyriss.  
 OSNABRÜCK Städt. Museum. 23. 5. bis 6. 7. 1954: Moderne holländische Graphik.  
 RHEYDT Städt. Museum im Schloß. Juni —Juli 1954: Johann Anton Ramboux, Aquarelle aus Siena.  
 ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. Bis 27. 6. 1954: Kollektiv-Ausstellung von Heinrich Heidner.  
 SCHLESWIG Landesmuseum, Schloß Gottorf. Bis 6. 6. 1954: Gedächtnisausstellung Asmus Jacob Carstens — Maler der Stadt Schleswig zwischen 1760 und 1860.  
 ZWICKAU Städt. Museum. Bis 6. 6. 1954: Künstler aus Zwickau.

## ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

### Kommission für Gemäldepflege des ICOM

Im Februar 1954 fand die 6. Sitzung der Kommission für Gemäldepflege des Internationalen Museumsrates (ICOM) im Metropolitan Museum und im Worcester Art Museum statt.

Auf der 5. Sitzung in Lissabon (27.—31. 10. 1952) war Herr George L. Stout beauftragt worden, die aus den einzelnen Ländern eingegangenen Berichte zur Frage der Konservierung hölzerner Bildträger zu einem Erfahrungsbericht zusammenzustellen. Dieser Bericht wurde der Kommission vorgelegt, die ihn mit dem Auftrag, die Publikation vorzubereiten, einer Unterkommission übergab. Mit seinem Erscheinen ist noch in diesem Jahre zu rechnen.

Da die Frage der Klimaregelung in Gemädegalerien in diesem Bericht noch nicht erschöpfend behandelt werden konnte, wurde sie als Arbeitspensum für das laufende Jahr bestimmt. Eine entsprechende Umfrage wird, ähnlich der über die Behandlung hölzerner Bildträger, in nächster Zeit versandt werden.

Zum Sekretär der Kommission wurde Dr. Christian Wolters, München, gewählt.

Die nächste Sitzung wird, auf Einladung des Kunsthistorischen Museums, in Wien stattfinden.

### REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y.; Verantwortlicher Redakteur: Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 265 56. — Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Josef Habbel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.